

Е. С. Кащенко
Изменение системы стереотипов
в отечественном кинематографе
1910–30-х гг. (на примере фильмов
«Жизнь за жизнь» (1916)
и «Семеро смелых» (1936))

Проблема смены социальных и политических приоритетов и, в зависимости от этого, смены визуальной символики в отечественном кинематографе после 1917 г., служит предметом интереса многих исследователей. Среди них можно назвать Р. Янгирова, В. Михайлова, Ю. Цивьяна и др. За последние годы вышло внушительное количество монографий, каталогов и справочников¹, посвященных дореволюционному кинематографу. Одной из основных задач составителей данных научных текстов являлось возрождение интереса к немым фильмам 1900–1910-х гг. С нашей точки зрения, данный материал действительно интересен как исторический источник, но художественные достоинства картин даже самых известных постановщиков не всегда соответствовали высокому профессиональному уровню. Эксперименты советских кинематографистов 1920–30-х гг., заслуженно прославившие отечественные фильмы во всем мире, намного превзошли предшествовавшие им картины дореволюционного этапа.

Русским картинам начала века была свойственна статичность и изначальная запрограммированность на безысходный финал. Трагическая обреченность героев русских картин была заметна не только западному, но и отечественному зрителю². Соблазнение и растление юных девушек опытными мужчинами («Месть падшей», 1917), трагическая история благородного юноши («Алим — крымский разбойник», 1916), таинственные и надрывные истории из мира искусства («Тайна ложи литер “А”», 1915) — вот лишь некоторые сюжеты, пользовавшиеся популярностью у зрителей дореволюционной России. Заведомая обреченность героев известных фильмов соответ-

**Кащенко Елена
Сергеевна,**
кандидат
искусствоведения,
доцент,
Санкт-Петербургский
государственный
университет
(Санкт-Петербург)

ствовала напряженной общественной ситуации и напоминала о темах, подобающих образу жизни представителей «римской империи времен упадка». В фильме «Жизнь за жизнь», например, даже присутствует флэшбэк (кинематографический прием, обозначающий возвращение в прошлое) из римских времен. Следует отметить, что «Жизнь за жизнь» («За каждую слезу по капле крови», «Сестры-соперницы») — один из лучших фильмов 1910-х гг., над которым работала сильная профессиональная команда. Постановщиком стал Евгений Бауэр, чей стиль отличался характерными художественными особенностями эпохи модерна. В главных ролях были заняты Вера Холодная, Витольд Полонский, Иван Перестиани. Особой интригой данной постановки стало актерское соперничество «гениальной натурщицы немого кино» Веры Холодной и актрисы МХАТа Лидии Кореневой, на экране изображавших «сестер-соперниц».

Драма двух девушек заключалась в браке без любви. Князь Бартинский (В. Полонский) увлечен Натой (В. Холодная), но вынужден жениться на ее сводной сестре Мусе (Л. Коренева), поскольку та обладает значительным состоянием. Ната, в свою очередь, также выходит замуж по расчету за коммерсанта Журова (И. Перестиани). Еще одной героиней фильма является мать Муси (и соответственно, приемная мать Наты) в исполнении Ольги Рахмановой. Именно она служит своеобразным катализатором будущей трагедии, сначала устраивая заведомо неудачный брак любимой дочери, а затем наказывая ее неверного супруга.

Следует отметить, что Евгению Бауэру принадлежит честь открытия «королевы экрана», поскольку он начал снимать в своих фильмах Веру Холодную — пожалуй, самую известную киноактрису дореволюционной России. Существуют различные версии ее прихода в эту профессию³, но все сходятся на том, что специального образования молодая женщина не имела, хотя и обладала определенными артистическими талантами, в домашнем кругу занималась музицированием и декламацией.

Бауэр специально разрабатывал приемы, позволявшие представить актрису на экране как можно эффектнее. Однако Вера Холодная обладала набором индивидуальных качеств, присущих только ей, и позволявших утверждать, что актриса действительно сильно опережает экранных соперниц. В. Туркин писал об этом так: «Вера Холодная не создавала. Она оставалась сама собой, она жила жизнью, данной ей, любила любовью, какую знало ее сердце; была во власти тех противоречивых и темных сил, которыми тонкий диалектик дьявол оделил ее от рождения»⁴.

Мнения об игре актрисы по сию пору остаются полярными. Зрители, преимущественно мужчины, очень любили ее; военные боготворили «свою Верочку», скупали билеты на все сеансы, когда шли фильмы с ее участием. «Жизнь за жизнь», например, продержалась в прокате г. Харькова «с 24-го мая по 5-е июня включительно» (1916), а в Каунасе (Ковно) эта «фильма с Верой Холодной» пользовалась «обычным успехом» уже в... 1923 г., четыре года спустя после трагической смерти актрисы⁵.

Знаменитый артист Александр Николаевич Вертинский, достаточно часто появлявшийся на отечественных экранах в немых картинах, вспоминал: «Много всяческой ерунды играли мы в то время. Я уже не могу вспомнить названия этих картин: “Вот мчится тройка почтовая”, “У камина”, “Позабудь про камин” и так далее. <...> Но из всего этого мусора мне запомнилась только одна серьезно поставленная тургеневская “Песнь торжествующей любви” с Полонским и Верой Холодной»⁶.

В фильме «Жизнь за жизнь» Полонский и Холодная также играли вместе, изображая влюбленную пару. Одной из наиболее сильных сюжетных линий картины рецензенты признавали готовность героини пожертвовать жизнью ради любовника: молодая женщина застреливает его собой, когда в комнату, где происходит их свидание, врывается ее законный супруг с оружием в руках. Рецензии того времени сохранили комплименты в адрес «фотографии» оператора Б. Завелева, разнообразные характеристики игры актеров, также различную оценку работы Бауэра. Его упрекали в чрезмерной роскоши интерьеров, обилии колонн в помещениях. Этот последний недостаток имел, впрочем, техническое обоснование, поскольку колонны помогали замаскировать осветительные приборы, необходимые съемочной группе. Разумеется, встречались фразы о том, что отечественное кино практически приблизилось к европейскому уровню. Это до сих пор остается главным критерием оценки российских фильмов, только в наши дни своеобразной планкой является американский мейнстрим.

Тандем «кинофабриканта» (продюсера) А. Ханжонкова и режиссера Е. Бауэра считался одним из наиболее успешных творческих союзов 1910-х гг. Если в титрах картины стояли эти имена, можно было не сомневаться в высоком качестве продукции⁷. Несмотря на это, аналитически оценивая «Жизнь за жизнь» — фильм, поставленный одним из лучших дореволюционных режиссеров, на средства крупнейшего «кинофабриканта», с «королевой экрана» Верой Холодной в главной роли, — можно прийти к выводу, что в середине 1910-х гг. публика нуждалась прежде всего в мелодраматическом сюжете, над которым можно было переживать и эмоционально сочувствовать героям. Сильная страсть, обреченная на печальную развязку; красивые лица коварных любовников; приемные дочери и справедливые матери — стереотипный набор героев и сюжетных ходов, свойственный отечественному кинематографу до 1917 г.

Эксперименты молодых советских кинематографистов 1920-х гг. изменили очень многое. Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Герасимов трансформировали представление о монтаже, операторской работе, игре актера. Показателен в этом отношении доклад С. М. Эйзенштейна «Принципы нового русского фильма», сделанный в Сорбонском университете. В тексте Эйзенштейна встречаются следующие строки: «Мы должны вернуться к прошлому, но не к примитивизму, в основе которого была религия, а к синтезу эмоционального и духовного элементов.

Думаю, что только кино способно достигнуть этого синтеза, снова облечь духовный элемент в формы не абстрактные и эмоциональные, а конкретные и жизненные. Такова наша задача и таков путь, по которому мы идем в нашей работе»⁸.

Итак, в 1930 г. автор «Стачки» и «Броненосца “Потемкин”» призывает кинематографистов к созданию «конкретных и жизненных форм». Разумеется, это положение не слишком соответствует декадентским настроениям 1916 г., когда Бауэр снимал «Жизнь за жизнь».

В 1921 г. Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг основали в Петрограде ФЭКС — Фабрику эксцентрического актера. Молодые режиссеры занимались обучением актеров по новой методике, включающей различные аспекты творческой деятельности (игра на сцене, танцы, исполнение трюков). Особое внимание уделялось пластической выразительности характеристики образов. На базе мастерской ФЭКС ставились спектакли, позже — снимались фильмы. Одним из тех, кто активно посещал данные мероприятия и принимал в них непосредственное участие, был С. А. Герасимов.

Известный впоследствии актер, сценарист и режиссер С. А. Герасимов прожил долгую творческую жизнь, начатую в фильмах Козинцева и Трауберга «Чертовое колесо», «Шинель» (оба — 1926 г.) и завершившуюся в 1984 г. постановкой фильма «Лев Толстой», в котором он также исполнил главную роль. В историю отечественного кинематографа Герасимов вошел не только как создатель известных кинофильмов «Маскарад» (1941), «Молодая гвардия» (1948), «Тихий Дон» (1957–1958), «Люди и звери» (1962) и др., но и как опытный педагог, воспитавший значительное количество актеров и режиссеров. В разное время у него учились С. Ф. Бондарчук, Л. А. Кулиджанов, Т. М. Лиознова, Н. В. Мордюкова, Н. Н. Рыбников, Л. М. Гурченко.

Одной из любимых актрис Герасимова была его спутница жизни Тамара Макарова. Красивая одаренная интеллектуалка, обладающая благородной внешностью, она могла бы играть значительные роли и в фильмах эпохи модерн. Однако время диктовало свои условия. Творческий тандем Герасимова и Макаровой сформировался в 1930-х гг. В своих первых фильмах актриса в основном исполняла роли, соответствующие социальным стандартам той эпохи. Ее героини привлекали зрителя сдержанностью поведения, бесстрашием, независимостью. Поведение и образ жизни этих женщин ничем не отличали их от героев-мужчин. Т. Макарова утверждала на экране гендерное равноправие, оставаясь при этом чрезвычайно привлекательной внешне.

4 марта 1936 г.⁹ на советские экраны выходит фильм режиссера С. А. Герасимова «Семеро смелых» (сценарий Ю. Германа и С. Герасимова). В картине снимались Т. Макарова (Женя Охрименко), О. Жаков (Курт Шефер), И. Новосельцев (летчик Богун), А. Апсолон (Ося Корфункель), Н. Боголюбов (Илья Летников), И. Кузнецов (Саша Рыбников). Сюжет формировался вокруг шестерых добровольцев, отобранных для «освоения земель Заполярья». Бухта «Радостная» стала их домом на длительный срок. По прибытии в ящике был

обнаружен «заяц» Петька Молибога (П. Алейников), который стал седьмым участником экспедиции.

Петр Алейников, бывший воспитанник Могилевской детской коммуны, актерскому мастерству учился непосредственно у С. Герасимова. Фильм «Семеро смелых» не стал для него первым опытом работы в кино, но нельзя не отметить, что режиссер постоянно предоставлял Алейникову возможность быть на экране самим собой. Его героя зовут так же, как самого актера; органика, обаяние, непосредственность манеры поведения — этими собственными чертами наделяет Алейников Молибогу¹⁰.

В начале октября 1936 г. имя Герасимова оказалось в списках сотрудников «Ленфильма», имеющих «сомнительную» биографию — в данном случае имелось в виду дворянское происхождение режиссера¹¹. Фильм «Семеро смелых» послужил своеобразным средством реабилитации, поскольку доказывал полную лояльность Герасимова по отношению к советской власти.

Прекрасные актерские образы, профессиональная работа оператора Е. Величко, интересные повороты сюжета, драматургия характеров — все это говорило в пользу фильма, несмотря на некоторые технические проблемы с записью звука и агитационный подтекст картины. Прославление достижений советской власти во всем: от новейших профессиональных конструкций до идеального поведения в личной жизни, разумеется, сразу было очевидно для зрителей. Вместе с тем нельзя не отметить, что взаимовыручка, отсутствие эгоизма, благородство поведения — отличительные черты героев фильма — особенно привлекательно выглядят в наши дни, когда достаточно часто на экране приходится видеть воплощение принципа «каждый сам за себя».

На смену трагическому русскому финалу и изнеженным героям пришли новые стереотипы. Личные интересы всегда ниже общественных, для успешной жизни необходима высокая цель, проявление чувств (в том числе и романтических) выражается сдержанно и скромно. При этом общее впечатление от картины С. Герасимова исключительно позитивное. Это не столько реальность 30-х гг., сколько мечта о ней, что и было отмечено зарубежными рецензентами.

В конце февраля — начале марта 1937 г. в парижском кинотеатре «Artistique» с большим успехом демонстрировалась картина Герасимова. Отзывы прессы были восторженными: «один из лучших, самых законченных, самых чистых советских фильмов, которые удавалось видеть в последние годы», «передано то, что есть самого ценного в некоторых современных русских книгах: простота и доверие во взаимном общении, простая, доверчивая дружелюбность, чувство связи человека с остальными людьми»¹². Конечно, находились и те, кто сожалел о неизбежной идеализации происходящего на экране, и назвал фильм «агитацией» за Советы. Нельзя, однако, не признать, что визуальный ряд картины выстроен отнюдь не прямолинейно.

С. Герасимов, возможно, подсознательно, несколько раз дает зрителю почувствовать неоднозначность символов, присутствующих в кадре. В одной из первых сцен картины мы видим... крест, который спустя несколько секунд трансформируется во флагшток с водру-

женным знаменем. Позы актеров в некоторых сценах также самым неожиданным образом напоминают о картинах религиозного содержания («Христос и Мария Магдалина», «Пьета»). Скорее всего, режиссер использовал эти находки случайно, поскольку был хорошо знаком с классической европейской и отечественной школой живописи. Однако подобные визуальные отметки привлекают внимание и кажутся несоответствующими контексту.

Исключение, как известно, лишь подтверждает правило. Массовое кино гораздо чаще апеллирует к стереотипным схемам сознания зрительской аудитории, нежели к профессионалам, способным оценить неожиданную находку. На примере двух картин популярных режиссеров мы попытались показать, как стереотипы одной эпохи сменились стереотипами другой. Принято считать, что стереотипность — негативное качество, но в данной ситуации оно представляется необходимым для базовой основы отечественного кинематографа 1910–1930-х гг.

¹ Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). М., 2002; Ковалова А. О., Цивьян Ю. Г. Кинематограф в Петербурге (1896–1917). Кинотеатры и зрители. СПб., 2011; и др.

² См.: Цивьян Ю. Введение: Несколько предварительных замечаний по поводу русского кино // Великий Кино... М., 2002. С. 8–12.

³ См., например: Вертинский А. Н. Дорогой длиною... М., 1991. С. 107–109.

⁴ Цит. по: Великий Кино... С. 527.

⁵ Там же. С. 322.

⁶ Вертинский А. Н. Дорогой длиною... М., 1991. С. 108.

⁷ Более подробно о биографии А. А. Ханжонкова см.: Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М., 2003. С. 101–173.

⁸ Цит. по: Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства. М., 2002. С. 29.

⁹ Подробнее см.: Летопись российского кино. 1930–1945. М., 2007. — Информация за 1936 г. (С. 382–456) и за 1937 г. (С. 457–529).

¹⁰ Об актерской манере П. М. Алейникова см., например: Кино. Энциклопедический словарь / Под ред. С. И. Юткевича. М., 1987. С. 16.

¹¹ См.: Летопись российского кино. 1930–1945. М., 2007. С. 427.

¹² Цит. по: Летопись российского кино. 1930–1945. М., 2007. С. 468.

Kashchenko E. S. The Alteration of Typical Models in Russian Cinema (“Zhizn Za Zhizn” (1916) and “Semero Smelix” (1936)).

ABSTRACT: The article deals with historical problem: the alteration of typical models in Russian cinema from the beginning of the XX century to the post-revolutionary period. Two popular films are analyzed: «Zizn za zizn» (1916) and «Semero smelix» (1936).

KEYWORDS: history of Russian cinema, Evgeni Bauer, Vera Cholodnaya, the art of direction, art stereotype, Sergei Gerasimov, Tamara Makarova.

AUTHOR: Ph.D. in Arts History, Associate Professor, Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg); elena.ekimova2011@yandex.ru

REFERENCES:

- ¹ Velikij Kinemo: Katalog soxranivshixsya igrovy'x fil'mov Rossii (1908–1919). Katalog. Moscow, 2002.
- ² Kovalova A. O., Civ`yan Yu. G. Kinematograf v Peterburge (1896–1917). Kinoteatry' i zriteli. St. Petersburg, 2011.
- ³ Vertinskij A. N. Dorogoj dlinnoyu... Moscow, 1991.
- ⁴ Mikhajlov V. P. Rasskazy' o kinematografe staroj Moskvj'. Moscow, 2003.
- ⁵ Ejzenshtejn S. M. Psixologicheskie voprosy' iskusstva. Moscow, 2002.
- ⁶ Letopis' rossijskogo kino. 1930–1945. Moscow, 2007.
- ⁷ Kino. E`nciklopedicheskij slovar` / Pod red. S. I. Yutkevicha. Moscow, 1987.